PRZEGLĄD MUZYCZNY

WARSZAWA, 1 Kwietnia 1912 r.
ZESZYT 7 (85).
ROK V.

WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: *3* rb. *60* kop.; półrocznie *2* rb. kwartalnie *1* rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. kor. 5, kwar. kor. 2.50. Numer pojedyńczy 15 kop. Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie: księgarnia Piwarskiego i Sp., i biuro dziennikow Salomonowej; we Lwowie: księgarnie Altenberga i Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.

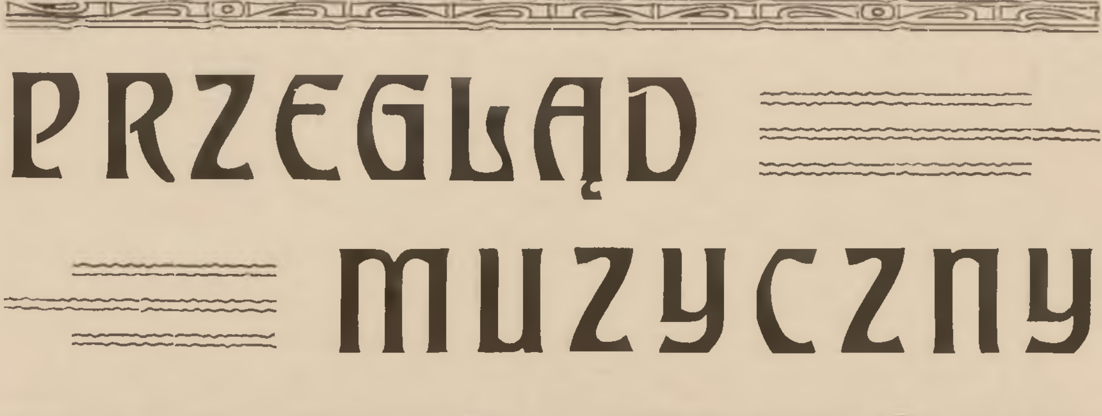
W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.

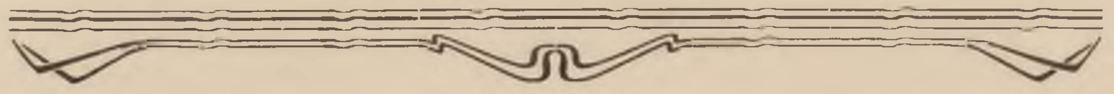
Redakcja otwarta jest codziennie z wyjątkiem świąt od 12—1 i od 4—6 pp.,

Redaktor przyjmuje od 4 — 5 pp.

Adres Redakcji: Warszawa, Krucza Nr. 7. Telefon Redakcji № 188-75.

1 Kwietnia 1912 r. № 7 (85).





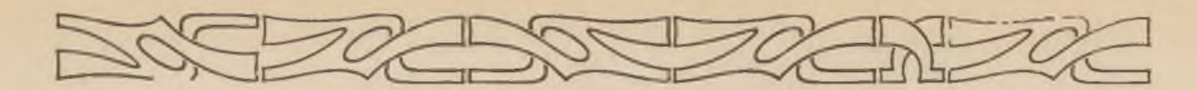
Dr. JÓZEF WŁADYSŁAW REISS.

O muzyce starogreckiej.[1]

Nazwano starożytnych Greków narodem artystów: nazwa może najtrafniejsza, gdy się zważy, że nadzwyczajne poczucie piękna i wewnętrznej harmonji, estetyczna wytworność stanowią cechy, znamionujące duszę helleńską we wszystkich jej przejawach. Czy weźmiemy niedościgłe arcydzieła poezji, czy monumentalne zabytki sztuk plastycznych, rzeźby i architektury, zawsze uderza nas to samo harmonijne zestrojenie zewnętrznej formy i duchowego wyrazu w jedność artystyczną, łączącą w sobie lotność fantazji z podniosłym spokojem i wielkością koncepcji. To też chociaż zstąpiła do grobu wolność polityczna Greków i runął ich świat, zmieciony wichrem potężnych burz dziejowych, sztuka helleńska, zawsze młoda i świeża, zachowała swą niespożytą siłę i pozostała do dnia dzisiejszego najwznioślejszym ideałem. Nawet i średniowiecze, żyjące w kręgu krańcowo odmiennej sfery uczuć i myśli, aniżeli starożytność, z jakąś utajoną tęsknotą zwracała swój wzrok w odległą przeszłość helleńską. Owa tęsknota przerodziła się w końcu w świadome dążenia, by zamilkłe światy starogreckiej kultury obudzić do nowego życia i ponad mrokiem wiekowej martwoty roztoczyć tęczowy świt nowych myśli i haseł. Z tych dążeń wyrosła *kultura renesansu*, skąpana w ożywczym zdroju kultury i sztuki helleńskiej. Wśród ogólnego entuzjazmu dla ocalałych z przeszłości zabytków poezji, architektury i rzeźby obudziło się w końcu pragnienie, by wskrzesić także i muzykę starogrecką i odrodzić ją tak samo, jak odrodzono inne dziedziny sztuki greckiej. Lecz ta prosta na pozór sprawa natrafiła na nieprzezwyciężone trudności: podczas gdy na polu poezji i plastyki odkrywano i gromadzono coraz to bogatsze skarby dawnych pomników greckich, to nadzieje, przywiązywane do zabytków starogreckiej muzyki zawiodły: z pyłu bibljotecznego wydobyto rękopisy kilku autorów, których teoretyczne traktaty mogły rzucić nieco światła na przeszłość muzyczną Grecji, lecz jak *brzmiała* ta muzyka, w jakich się formach obracała, o tem nie wiedziano nic, gdyż brakło żywych wzorów, brakło spisanych utworów muzycznych: ani jednej pieśni, ani jednego okruchu melodji. Co więcej: pionierzy Odrodzenia sądzili, że struktura muzyki helleńskiej jest taka sama jak muzyki im współczesnej i nie przypuszczali, że podstawy jej są zupełnie różne, gdyż oparte na odmiennych zasadach.

Pomijając filozoficzne pisma Platona i Arystotelesa, zawierające wprawdzie wiele szczegółów o muzyce, ale nie poruszających teoretycznej strony muzyki, tylko raczej jej stroną estetyczną i jej wpływ moralny na duszę ludzką, głównem źródłem do

[1] Jestto treściwy referat z prelekcji, którą autor wygłosił w Krakowie z ramienia Uniwersytetu Ludowego im. Mickiewicza w cyklu wykładów o starożytnej Helladzie. Podczas wykładu odśpiewał prof. A. Ludwig starogreckie ody i hymny. (Przyp. Red.)



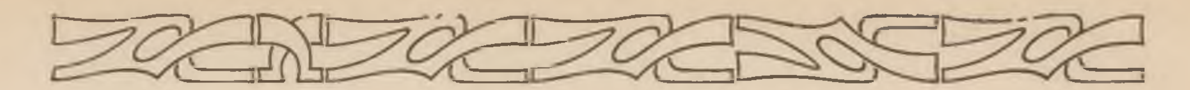
poznania muzyki helleńskiej są teoretyczne traktaty, przedstawiające mechanizm i najistotniejsze problemy muzycznego systemu (Pitagoras, Aristoxenos, Didymos, Aristides Quintilianus), a nadto rozprawka, przypisywana Plutarchowi, cenna ze względu na zawarte w niej szczegóły treści historycznej.

Teorja muzyki starogreckiej wywarła silny, ale i ujemny wpływ na dzieje późniejszej muzyki, gdyż w niewłaściwy sposób zrozumiana, przyczyniła się tylko do zamętu i bezproduktywnych spekulacji, które sprowadziły muzykę europejską z drogi naturalnego rozwoju. Zwłaszcza średniowiecze, opierając się na pismach łacińskiego autora, Boecyusza (sekretarza Teodoryka Wielkiego i przez niego skazanego na śmierć za knowania polityczne) wytworzyło sobie najmylniejszy pogląd na muzykę helleńską i w niej szukało uzasadnienia dla swych fantastycznych teorji.

I wiek XVI nie rozjaśnił sprawy, jakkolwiek czerpał swe wiadomości wprost ze źródeł greckich, a nie z drugiej ręki, jak średniowiecze. Nawet i odszukany z rękopisu, znajdującego się w posiadaniu kardynała Angiolo w Rzymie, zabytek muzyki greckiej, zawierający *3 hymny Mesomedesa* (żyjącego za czasów cesarza Hadrjana) na cześć Muzy, Heljosa i bogini sumienia, Nemesis, i wydany przez Wincentego Galileusza, ojca słynnego astronoma, w traktacie „Dialogo della musica antica“ (1581), nie przyniósł wielkiego pożytku, gdyż nie umiano go odcyfrować i przełożyć na nowszą nutację. Również i drugi zabytek muzyczny, *pierwsza pityjska oda Pindara*, opiewająca złotą formingę Apolina, ogłoszona w połowie XVII wieku przez uczonego jezuitę, Atanazjusza Kirchera, w jego dziele: „Musurgia“ z rękopisu, znajdującego się w jednym z klasztorów messyńskich, nie starczyła, chociażby ze względu na liczne wątpliwości, kwestjonujące jej autentyczność, do wytworzenia jasnego poglądu na charakter i istotę muzyki starogreckiej. Dopiero krytyczna i źródłowa praca wieku XIX rozświetliła mętne dotychczas wiadomości o muzyce helleńskiej, oparłszy się na kilku cennych pomnikach muzycznych, które wydobyto z gruzów starożytnych wykopalisk, idąc za pobudką Henryka Schliemanna i jego archeologicznych badań. Te ostatnie odkrycia stanowią: 1. *fragment pieśni*, wyrytej na kamiennej kolumnie, (którą odkopano w Małej Azji w r. 1883) i opiewającej w formie trenu znikomość życia ludzkiego na cześć niejako *Seikilosa*; 2. znaleziony w r. 1892 maleńki fragment *chóru dramatycznego* z tragedji Eurypidesa „*Oresteja*“, zanotowany w zwoju papyrusowym, znajdującym się w posiadaniu arcyksięcia Reinera i 3. *hymn na cześć Apolina* wraz z 2 drobnymi urywkami, wyryty na ścianie skarbca ateńskiego w Delfach (odszukany w r. 1893); oto cały plon żmudnych poszukiwań i obecny nasz stan posiadania.

Zaznaczyłem przedtem, że system muzyczny Greków opierał się na odmiennych podstawach, aniżeli nasz. Najcharakterystyczniejszą cechą naszej muzyki jest harmoniczna wielogłosowość; inaczej jest jeszcze do dnia dzisiejszego u ludów orjentalnych, chociażby u Żydów, których pierwotny śpiew synagogalny jest jednogłosowy; ludy orjentalne nie rozumieją nawet pojęcia wielogłosowości i uważają ją za hałaśliwe przeładowanie melodji w przekonaniu, że tu jedna melodja przytłacza drugą i stanowi dla niej przeszkodę. Ta dziwna dla nas *jednogłosowość* orjentalnej muzyki stanowi też główne znamię muzyki starogreckiej. Przez długi czas ścierały się w nauce dwa sprzeczne poglądy: jedni z R. Westphalem na czele przypuszczali, że w muzyce helleńskiej panowała wielogłosowość w naszem pojęciu, podczas gdy drudzy, jak Karol Jan, H. Riemann, widzą w tym poglądzie błędne zrozumienie starogreckich traktatów i hołdują zasadzie, że wielogłosowa harmonja była obca muzyce helleńskiej, gdyż muzyczna teorja Greków uważała teorję, na której opiera się pojęcie naszej harmonji za *dyssonas* (diaphonia), a więc za czynnik nieharmoniczny. Zdaniem ich śpiew choralny był unisonowy, głosy niższe śpiewały górną melodję w dolnej oktawie, jeżeli zaś pieśni opierały się o wtór instrumentalny, wówczas instrumenty grały tę samą melodję, oplatając co najwyżej jej kontury nieznacznemi figuracjami ornamentalnemi; natomiast przypuszczenie, jakoby melodja instrumentów była samodzielnie prowadzona i stanowiła czynnik polifoniczny, jest zbudowana na zbyt kruchych podstawach domysłów i nieuzasadniona żadną wiadomością źródłową.

Najlepiej znamy *rytmiczną* stronę muzyki greckiej, gdyż wyczerpującym komentarzem są nietylko teoretyczne pisma Aristoxenosa i innych, lecz zwłaszcza bogate pomniki poezji helleńskiej, będące miarą muzycznej rytmiki. Melodja bowiem łączy się najściślej ze słowem poetyckiem, z jego prozodją, z metryką wiersza, wyrastając niejako z jego wewnętrznej budowy; nie jestto zatem symetrycznie nakreślona linja melodyjna, ujęta



w pewien stały schemat rytmiczny, lecz najstaranniej i najściślej przetopiona w dźwięki muzyczne *recytacja* poetyckiego tekstu, zespalająca ton i słowo w nierozłączną jedność. W przeciwieństwie do naszej muzyki, gdzie stosunek rytmicznych i melodyjnych czynników jest równorzędny, był rytm śpiewów starogreckich zarodkiem życia, podczas gdy melodja stawała się pierwiastkiem wtórnym, zawisłym od rytmu.

Jeszcze jeden znamienny rys wyróżniał muzykę starożytnej Hellady od muzyki dzisiejszej. Nasz uproszczony system muzyczny opiera się na dwuch rodzajach tonacji, minorowej i majorowej, uderzających natychmiast swoim odmiennym charakterem. Tego podziału starożytność nie znała, lecz rozporządzała bogatszym zasobem muzycznych pierwiastków, bo trzema odrębnymi systemami tonalnymi:

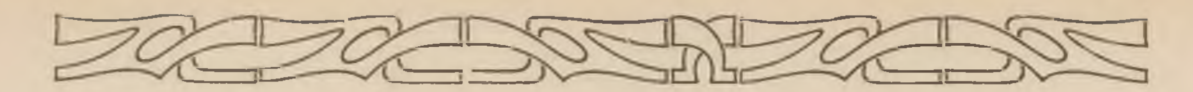
1. zbliżoną do naszej *skalą djatoniczną*, której podstawą był *tetrachord*, a nie oktawa;
2. *skalą chromatyczną*, złożoną z dwóch półtonów i następującej po nich małej tercji;
3. *skalą enharmoniczną*, dzielącą półton na dwa ćwierć tony, po których następowała wielka tercja.

Trudno pojąć, jak mogła istnieć muzyka skonstruowana na ćwierćtonach i dlatego większość badaczów wystąpiła z przekonaniem, że grecka enharmonika (mająca zatem odmienne od naszej znaczenie) ze swemi nieuchwytnemi wprost dla ucha subtelnemi niuansami, nie mogła mieć praktycznego zastosowania w śpiewach solowych czy chóralnych, lecz była tylko teoretyczną fikcją. Inni (jak np. znany fizjolog Helmholtz) przypuszczają, że enharmonika wydaje nam się czemś niezrozumiałem, gdyż przez wprowadzoną do naszej muzyki temperaturę, zacierającą różnicę enharmoniczne, zatraciliśmy zdolność chwytania mniejszych od półtonu odcieni muzycznych, podczas gdy Grecy, obdarzeni subtelniejszym i wrażliwszym słuchem, aniżeli my, nie znając muzyki harmonicznej, wykształcili melodję do ostatecznych granic akustycznego wyrafinowania. Fragment chóru z „Orestei“ Eurypidesa dostarczył nam w końcu niezawodnego dowodu, że enharmoniczne melodje istniały i że nawet używano dla nich osobnych znaków nutowych.

Początki muzyki starogreckiej toną w mroku fantastycznych baśni i legend, będących wyrazem historycznego faktu, że niezawodnie z północy przenikały do Grecji wpływy muzyczne, ucieleśnione w postaciach Orfeussa, Musaiosa, Linosa i innych. U progu historycznej epoki muzyki heleńskiej stoi *Terpander* i frygijski flecista, *Olympos*. Najdawniejszemi formami muzycznemi były według podania: *hymny* ku czci Apolina, jako opiekuna muzyki, rozmaite *pieśni ludowe* przy żniwach, winobraniu, mieleniu, wogóle przy pracy, żałobne pieśni jesienne i radosne wiosenne, znane nam tylko ze wzmianek u Homera i Hezjoda, gdyż nie zachował się ani jeden szczątek ich melodji. Artystyczną formę zyskały śpiewy starogreckie dopiero w utworach, noszących nazwę *nomów* tj. stałych melodji, śpiewanych podczas pewnych uroczystości religijnych i przywiązanych do jednych okolic, rozróżniano więc nomy beockie, eolskie, na cześć Ateny, Aresa i t. p. i zależnie od tego, czy wykonywano je przy wtórze liry (Kitary) czy fletni (aulos) nazywano je *kitarodjami* lub *aulodjami*. Największą sławą cieszył się nomos pityjski, odegrany podczas igrzysk delfickich w r. 568 przez Sakadasa i opiewający walkę Apolina z potworem Pytonem w sześciu muzycznych obrazach, będących jakby „programową“ illustracją poetyckiej treści.

Rozwój muzyki greckiej postępował równomiernie z historycznym rozwojem narodowej poezji. Toteż gdy po archaicznej epoce poezji epicznej, uświetniającej chwile bohaterskich zapasów, kiełkować poczęły pierwsze zarodki *liryki*, która niebawem w twórczości Anakreonta i Sapfony osiągnąć miała szczyt doskonałości, wówczas i muzyka zaczerpnęła ze sfery subjektywnych uczuć nowych pobudek. Podczas gdy zachowane skarby lirycznej poezji świadczą o niesłychanem bogactwie treści i form, to z muzyki lirycznej nie posiadamy żadnych zabytków z wyjątkiem wspomnianego wyżej fragmentu trenodji na cześć Seikilosa.

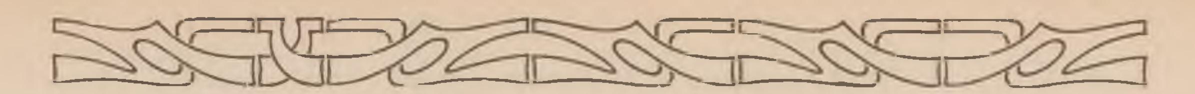
Ważną rolę narodową odgrywały prostsze formy muzyczne, towarzyszące gimnastycznym ćwiczeniom w palestrach (gymnopedje), formy taneczne podczas różnych uroczystości (hyporchemy) i pieśni wojenne (pyrhichie), rozwinięte zwłaszcza u Spartan jako u społeczeństwa, kładącego główny nacisk na wykształcenie wojskowe: były to po największej części *formy instrumentalne*. Wśród starogreckich instrumentów doszły dwa, wspomniane poprzednio, instrumenty reprezentujące od pierwszej chwili dwie od-



rębne sfery greckiej kultury muzycznej do największego znaczenia: kitara zwana też lirą lub formingą, poświęcona Apolinowi i aulos czyli fletnia, używana przy uroczystościach ku czci Dyonizosa. Kitara, zbliżona do naszej harfy bezpedałowej, opatrzona siedmioma strunami miała dźwięk twardy i bezbarwny, który wydobywano albo przez szarpnięcie strun albo zapomocą uderzenia metalową sztabką (plektron); aulos zaś podobny był raczej do naszego klarnetu, niż do fletu, gdyż — jak wspominają wzmianki pisarzów greckich, gra na nim wzdymała policzki. Ton aulosu głośniejszy i nie tak łagodny, jak formingi, miał namiętną, zmysłową barwę, podniecającą umysł do entuzjastycznego szału: stąd jego *orgiastyczny* charakter, oddający go w służbę djonizyjskich kultów, a zarazem niższość wobec apolińskiej formingi, uchodzącej za szlachetniejszy i wyższy szczebel kultury muzycznej. Przebija się to wyraźnie w znanym micie o Apolinie i Marsjaszu, jako dwuch przedstawicielach odrębnych sfer muzycznych: Marsjasz, legendowy Sylen frygijski, doszedł do takiego mistrzostwa w grze na fletni, że odważył się na zapasy z Apolinem, chcąc go w zawodach muzycznych zwyciężyć. Najpierw zagrał Marsjasz na fletni i wzbudził wśród zebranych nadzwyczajny zachwyt, lecz skoro Apolo uderzył w struny formingi i zaśpiewał natchniony hymn. Muzy, jako rozjemczynie sporu, przyznały pierwszeństwo Apolinowi; zwycięski bóg ukarał śmiałka śmiercią przez powieszenie i zdarcie z niego skóry; Marsyasz, uległszy bogowi kitarodji, stwierdził poniesioną klęską niższość dyonizyjskiej muzyki, nie zdolnej dostroić się do wysokiego napięcia apolińskiej sztuki. Mimo tego utrzymał aulos zawsze swoje doniosłe znaczenie, jako instrument, wtórujący dzięki swemu przenikliwemu dźwiękowi śpiewom chóru, podczas gdy słabszy ton formingi służył tylko do wtóru pieśni monodycznych: zarówno pieśni dawnych aojdów i rapsodów, jak i hymny religijne kapłanów opierały się na akompanjamencie formingi, zaś rytmicznym tańcom choralnym, śpiewom wojennym i pochodowym towarzyszyły głosy fletni.

Wśród tańców i śpiewów choralnych doszedł do szczególniejszego znaczenia łączący się z kultem dyonizyjskim *dytyramb*, ktory śpiewano przy ofiarowaniu kozła, tańcząc w przebraniu leśnych satyrów naokół ołtarza. Z dytyrambu rozwinął się późniejszy dramat grecki, będący zespoleniem poezji, muzyki, tańca i akcji scenicznej w harmonijną, syntetyczną jedność. Szczegółowe omówienie historycznej ewolucji, jaka dokonała się w rozwoju tragedji helleńskiej wykraczałoby poza ramy niniejszego tematu, mającego oświetlić rolę i udział muzyki w dramacie greckim.

Przyjmując, że poeta i muzyk łączył się w starożytnej Helladzie w jednej osobie, możemy tragików greckich, reprezentujących rozkwit tragedji greckiej, uważać za wybitnych kompozytorów, którzy słowa swoich natchnionych poematów dramatycznych przetapiali na dźwięki muzyczne: twórczość Aischylosa, Sofoklesa i Eurypidesa może zatem uchodzić za wykładnik klasycznej epoki w rozwoju muzyki greckiej. Wśród składowych pierwiastków artystycznych, jednoczących się w dramacie, muzyka odgrywa rolę pierwszorzędną i rozwijając wszystkie środki wyrazu, potęguje siłę wrażenia. Śpiewy tragedji dzieliły się na recytację, monodje i pieśni choralne; ustępy solowe dawały wyraz subjektywnym uczuciom i nastrojom i charakterem swoim zbliżyły się do muzycznej deklamacji, wnikającej z drobiazgową ścisłością w rytmikę, prozodję i znaczenie poetyckiego słowa, podczas gdy śpiewy chóru, mające stanowić najogólniejsze tło uczuciowej treści, były stroficzne, oparte o niezwykle kunsztowną i urozmaiconą strukturę rytmiczną, co naprowadza na domysł, że w przeciwieństwie do obowiązującej powszechnie zasady, poeta tworzył słowa według gotowego schematu pewnej ustalonej formy muzycznej. Chór złożony zazwyczaj z 15 osób, stał w trzech szeregach koło ołtarza w tak zwanej orchestrze i śpiewem swoim dzielił akcję dramatyczną na akty, gdyż nie uwidoczniano tego, jak u nas, przez spuszczanie kurtyny. Chór nie wchodził miarowym, uroczystym krokiem na swoje miejsce, lecz zarówno w *parodos*, jak i w *exodos* wykonywał rytmiczne taneczne poruszenia, jako bezpośredni wyraz uczuć, czego dowodem jest używany dla chórów skoczny rytm anapestu. Pieśni choralne śpiewano tylko przy wtórze jednego instrumentu t. j. fletu, zgodnie z tradycją, przejętą z dawnego kultu dyonizyjskiego. Chór był łącznikiem między sceną a widownią i przenosił budzące się pod wpływem akcji scenicznej uczucia wprost do duszy słuchaczów. Mimo równorzędnego stanowiska wszystkich czynników dramatycznych tekst poetycki odgrywał w tragedji starogreckiej bezwątpienia rolę pierwszorzędną, usuwając muzykę na plan nieco dalszy, co jest rzeczą zupełnie naturalną, gdyż środki techniczne muzyki



były zbyt ograniczone, by mogły stać się — jak w naszym dramacie muzycznym — symfoniczną tkaniną całości.

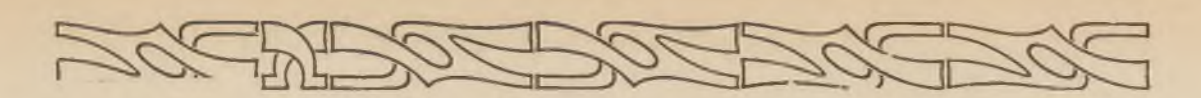
W dobie najświetniejszego rozkwitu tragedji greckiej stanęła i muzyka w zenicie swego rozwoju. Późniejsze stadjum uważają pisarze greccy już za stan upadku. Czasy wielkich wypraw Aleksandra Wielkiego i epoka kultury hellenistycznej, wyrosłej ze zjednoczenia świata greckiego i orjentalnego nie wniosły do muzyki żadnych pierwiastków twórczych, lecz zainaugurowały epokę zastoju i wyjałowienia artystycznego: ruch twórczy zamarł, ustępując miejsca mrówczej i pozbawionej polotu pracy badawczej: zwrócono się z zapałem do wiedzy, nawet i sztukę wzięto w zakres badań naukowych i starano się oprzeć ją o ścisłe podstawy teoretyczne: z nagromadzonego kapitału poprzedniej pracy zbierano obfite plony. Aleksandrja stała się ogniskiem tego ruchu, który dla muzyki zaznaczył się całym szeregiem teoretycznych pism, rozstrząsających matematyczno akustyczne zagadnienia. Równolegle z zastojem na polu produkcji artystycznej doszła sztuka odtwórcza do znacznej doskonałości, rozwijając techniczne wirtuozostwo, budzące entuzjastyczny podziw tłumu.

Znaną jest powszechnie rzeczą, jak doniosłe znaczenie narodowe miała muzyka wśród społeczeństwa helleńskiego. W przeciwieństwie do ludów orjentalnych, gdzie muzyka, uważana za sztukę objawioną, była przywilejem stanowym, wyzwolili ją Grecy z więzów kastowości i uczynili ją własnością ogółu, sztuką narodową, pełną religijnego namaszczenia; poświęcono jej osobne igrzyska w Delfach, gdzie odbywały się agony muzyczne na cześć Apolina pityjskiego; prawdopodobnie i inne uroczystości narodowe kładły nacisk na muzykę: nie brak dowodów, że na igrzyskach olimpijskich posługiwano się muzyką dla towarzyszenia zapasom gimnicznym, w czasie misterjów eleuzyńskich i ich symbolicznych kultów rozbrzmiewała muzyka, zaś istmijskie igrzyska ku czci Posejdona wprowadziły na wzór igrzysk pityjskich agony muzyczne w okresie cesarstwa rzymskiego.

W pojęciu starogreckiem posiadała muzyka *dwojakie znaczenie*: raz jako samoistny czynnik estetyczny wśród innych sztuk pięknych, czyli muzyka w ściślejszem znaczeniu tego wyrazu, drugi raz jako najdalej pojęta sztuka syntetyczna, łącząca w sobie wszystkie sfery sztuki w harmonijną jedność i wynosząca duszę ludzką na wyższy szczebel duchowego i uczuciowego życia; dlatego człowieka wykształconego nazywano w Grecji człowiekiem, przepojonym muzyką, w przekonaniu, że muzyka, skupiając w sobie wszystkie promienie twórczego piękna, przenika duszę i umysł jego uszlachetniającem tchnieniem To wysokie pojęcie o muzyce nadało jej wyjątkowe znaczenie etyczno-narodowe, uczyniło ją podstawą wychowania i wykształcenia, a zarazem przedmiotem metafizyczno-symbolicznych roztrząsań filozoficznych. Zwłaszcza szkoła pitagorejska, opierająca porządek świata na wzajemnym stosunku liczb, szukała w muzyce uzasadnienia dla swych fantastycznych poglądów: zdaniem ich zbudowany jest wszechświat według praw harmonicznych, będących odbiciem muzycznej harmonji; naokół kuli czyli sfery ziemskiej, w której środku płonie ogień centralny (hestia), krążą po stałych drogach planety, zajmujące współśrodkowe kule (sfery) niebieskie i rozbrzmiewające tajemniczą i nieuchwytną dla zmysłowego ucha *harmonją sfer*: im planeta bliższa ziemi i droga jej ruchu krótsza, tem ton harmonji jest wyższy, im dalej zaś od ziemi, tem niższy: stąd księżycowi przypisują Pytagorejczycy najwyższy dźwięk, zaś Saturnowi, jako najdalszej planecie, dźwięk najniższy. Siedm planet, krążących w przestworzu, porównują Pytagorejczycy z siedmiostrunną lirą, której dźwięki wypełniają wszechświat śpiewem mistycznej harmonji. Jeżeli u Goethego spotykamy się w pierwszej części „Fausta“ ze zdaniem:

Die Sonne tönt nach alter Weise
In Brudersphären Wettgesang,

to w słowach tych przebija się pytagorejski pogląd, przemawiający jeszcze dzisiaj mimo swej fantastycznej symboliki z suggestywną siłą do naszej wyobraźni. Czy pojęcie harmonji sfer było oryginalnym wytworem nauki pytagorejskiej, tego dokładnie nie wiemy; bardzo wiele przemawia za przypuszczeniem, że Pytagoras przejął ten pogląd z Egiptu, wtajemniczony przez jednego z kapłanów Izydy w naukę egipską, przepełnioną astronomiczno-symboliczną mistyką. O ile więc w tym metafizycznym poglądzie na muzykę widoczne są wpływy obce, a przynajmniej stwierdzić można także u innych ludów podobne zapatrywania, to w roli, jaką Grecy przyznali muzyce jako czynnikowi wy-



chowawczo etycznemu, kształtującemu duchowe życie człowieka, przebija się ich odrębny świat myśli.

Platon, kreśląc w swojej „Republice" obraz idealnego państwa przyszłości, będącego spełnieniem idei dobra i piękna, omawia szczegółowo znaczenie muzyki, jako moralnej podstawy w wychowaniu i przyznaje jej wyjątkowe znaczenie w rzędzie sztuk pięknych. Muzyka bowiem nastraja duszę człowieka na właściwy ton, nadaje jej hart woli i czynu i budzi w niej poczucie piękna, wypleniając wszelkie zarodki zła. Nie należy rozpoczynać jej nauki zbyt wcześnie, najodpowiedniejszy jest 14 lub 15 rok życia, gdyż dopiero wtedy dusza młodzieńcza, wrażliwa na piękno, może pod jego wpływem poznać ideę dobra, stanowiącą istotę życia; nauka muzyki jest bezpośredniem przygotowaniem do filozofji: czyj umysł bowiem skąpał się w ożywczym zdroju muzyki i uszlachetnił jej tchnieniem, ten zdolny jest do pracy twórczej i jasnego poglądu na świat. Zdaniem Platona wywiera muzyka tak doniosły wpływ, że jest ostoją bytu państwowego: gdyby się wstrząsnęło tą potężną podporą, wówczas sprowadziłoby się zupełny upadek istniejących praw; dlatego rozumni władcy powinni przedewszystkiem zwracać baczną uwagę na jej pielęgnowanie, uchronić ją od zepsucia, gdyż od jej rozwoju zależą siły społecznego i państwowego organizmu. Podobnie jak wszystkie dziedziny sztuki, tak i muzykę rozpatruje Platon pod kątem etyki i podporządkowuje ją pojęciu dobra, uważając jej estetyczną wartość za coś drugorzędnego. Ten pogląd platoński, kładący nacisk tylko na moralne znaczenie sztuki, sprowadził zamęt pojęć i łańcuch przesądów, pokutujących jeszcze do dnia dzisiejszego bez uwzględnienia faktu, że sfery etyki i estetyki są zupełnie różne i pozbawione organicznego łącznika: etyczny wpływ muzyki na moralne zdrowie jednostki — należy uważać za beztreściwy komunał.

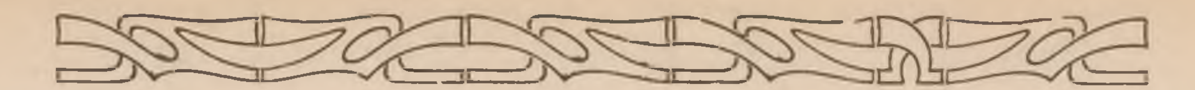
Obok Platona i drugi najwybitniejszy filozof starożytności, Arystoteles, poświęca w pismach swoich wiele uwag muzyce i jej znaczeniu. Ale podobnie jak cała jego filozofja ma w porównaniu z platońską kierunek bardziej realny, tak i jego poglądy na muzykę ujmują problem raczej ze strony estetycznej, aniżeli ze stanowiska mglistej metafizyki platońskiej.

Z politycznym upadkiem starożytnej Hellady przestała i muzyka samodzielnie się rozwijać, żyjąc tylko wspomnieniami świetnej tradycji; a siła tej tradycji była tak wielka, że wyrastający na gruzach przeszłości świat chrześcijański z melodji starogreckich zaczerpnął wzorów do swych śpiewów kościelnych; podobnie jak pierwsze bazyliki chrześcijańskie opierają się w linjach i formach na architekturze starogreckich świątyń, tak i w muzyce kościelnej powstał zamarły świat helleński do nowego życia, przepojony tchnieniem nowego ducha.

Melodje psalmowe Mikołaja Gomółki.

13 listopada 1911 r. na posiedzeniu wydziału filologicznego krakowskiej Akademji Umiejętności odczytaną była praca D-ra Józefa Władysława Reissa p. t. Melodje psalmowe Mikołaja Gomółki.

Głównem przedmiotem pracy Dr. Reissa jest techniczna analiza melodji psalmowych Gomółki i oświetlenie ich historycznego stanowiska w rozwoju naszej muzyki wielogłosowej w XVI w. Kwestję biograficzną uwzględnił autor tylko jako uzupełnienie szczegółów, dotychczas opublikowanych, których oczywista nie powtarzał, pragnąc uniknąć zbytecznego balastu, lecz zestawił nowo wydobyte notatki z „Rachunków stołu" (Rkp. petersburski F. I. 59) i z „Aktów rektorskich Uniwersytetu krakowskiego" (ed Dr. W. Wisłocki) a nadto udzielone autorowi łaskawie przez D-ra A. Chybińskiego zapiski z Advokatialiów" i „Libri iuris civilis cracov". (Archiwum miejskie krakow.) Zapiski „stołowe" wspominają Gomółkę już w. r. 1545, a nie jak dotychczas podawano 1546, i dotyczą niemal wyłącznie zaopatrzenia Gomółki na dworze wileńskim przez króla, otaczającego go wyjątkową dbałością. W notatkach tych niema niestety żadnego punktu oparcia dla stwierdzenia wątpliwej dotąd daty urodzin Gomółki. Inne źródła wspominają tylko o całym szeregu osób, noszących nazwisko Gomółków, przebywających w Krakowie i zajętych na dworze królewskim, co nie upoważnia bynajmniej do snucia



przedwczesnych wniosków o bliższym stosunku rodzinnym między niemi a naszym kompozytorem.

Wydane w r. 1580 „Melodje na Psałterz Polski“ uważa autor za pierwszą w Polsce drukowaną partyturę, gdyż odrębnie od zasady, stosowanej w XVI w. w druku wielogłosowych utworów, umieszczone są systemy wszystkich głosów jeden pod drugim, a nie na osobnych kartach lub naprzeciw siebie, co wytłumaczyć można niezwykłą prostotą w budowie każdego psalmu, dającego się z łatwością pomieścić na jednej stronie, przyczem brak kresek taktowych, używanych w partyturach tabulaturowych nie obala poglądu, pojmującego „Melodje“ jako partyturę.

Jest rzeczą niewątpliwą, że „Melodje“ nie były popularne, co nie tylko nie jest argumentem przeciw muzycznej wartości psalmów, lecz przeciwnie przemawia za tem, że ich wysoki poziom artystyczny, niedostępny dla ogółu, stanął na przeszkodzie do ich rozpowszechnienia się jako pieśni, służących do nabożeństw domowych.

Budowa psalmów, przeważnie homofoniczna, odznacza się niezwykłą prostotą rytmiczną i symetrją, pozostającą w ścisłym związku z architektoniką wiersza lub strofy poetyckiej. Składowe pierwiastki ich technicznej faktury zawierają w sobie mnóstwo postępowych czynników, naruszających niejednokrotnie prawa muzycznej teorji XVI w. Początkowe akordy i końcowe kadencje mają po największej części już wygląd nowoczesny, chociaż nie brak wypadków, których prymitywność lub archaistyczne cechy świadczą o niezaprzeczonym konserwatyzmie kompozytora. Największe bogactwo form i śmiałych inowacji kryją w sobie melodyjne kontury psalmów, oparte na najrzadszych stopniach skali djatonicznej, zalterowanej, a nawet i chromatycznej. Utrzymane w tonacjach kościelnych, wykraczają często psalmy poza ciasne szranki djatoniki, gdyż posługują się śmiałymi zespołami dysonansowymi, niespotykanymi w muzyce religijnej XVI w. i nadzwyczajnem bogactwem modulacyjnem. Nie wszystkie „Melodje“ posiadają jednakową wartość: zwłaszcza końcowe psalmy są w porównaniu z początkowymi słabsze, pod względem faktury nie zawsze poprawne i nie dosięgające inwencją melodyjną wyżyn psalmów poprzednich.

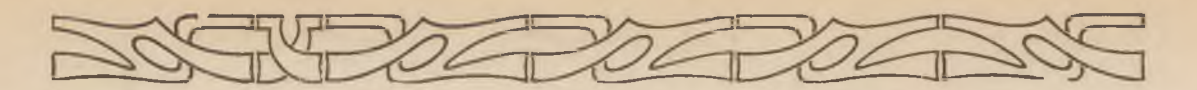
Szczególny nacisk położył autor na omówienie „programowych“ cech w „Melodjach” Gomółki, przyczem nie zgadza się ze zdaniem d ra Chybińskiego, upatrującego w programowości wpływu włoskiego madrygału jak niemniej i z poglądem d-ra Jachimeckiego, przypisującego stylowi psalmów wpływ frottoli i villanelli. Autor dochodzi na podstawie szczegółowej analizy technicznej faktury psalmów do wniosku, że są one ostatniem ogniwem w łańcuchu rozwojowym wielogłosowej polskiej pieśni religijnej, z którą je łączą wszystkie charakterystyczne cechy i że styl „Melodji“ pozostaje w genetycznym związku z tymi prądami, nurtującymi muzykę XVI w., których wykładnikiem były wielogłosowe pieśni religijne niemieckie i polifoniczne utwory „szkoły rzymskiej“. „Melodje“ Gomółki, owiane duchem narodowym, wyrosły wprawdzie pod względem formalnym na gruncie „dawnej muzyki“, lecz przez swoje postępowe pierwiastki muzyczne, intuicyjne odczucie praw harmonicznych, chromatykę, swobodne traktowanie dysonansu, utorowały drogę do nowoczesnego stylu harmonicznego.

LIST Z LIPSKA.

Wstęp. Twórczość Mahlera w oświetleniu d-ra Jachimeckiego a p. F. B.—Prasa codzienna o K. Szymanowskim.

Za kilka dni zamknie Nikisch dziewiątą symfonją Beethovena serję koncertów Gewandhausu, a Pasja Bacha, według św. Mateusza, zapowiedziana na Wielki Piątek przez „Bach-Verein“, będzie kadencją tegorocznego sezonu koncertowego w Lipsku.

Konserwatyzm cechował i w ubiegłym sezonie programy koncertów Gewandhausu, których barwy nie mogły zmienić dziesięcioprocentowe domieszki muzyki nowszej. Jedyną rzetelniejszą nowość wykonaną na gruncie tej instytucji— Nokturny orkiestrowe Debussy'ego (napisane przed 12 laty) wysykano.



Żywszą działalność rozwijały „Riedel-Verein“, Gesangakademie“ i dyrekcja Windersteina, zaś najwybitniejsze i najbardziej charakterystyczne dla Lipska piętno wyciskał jak i za lat ubiegłych, „Bach-Verein“ wykonywujący dorocznie po kilka Bachowskich arcydzieł wielkich rozmiarów.

Pozatem sezon ubiegły dał nam dwa niezapomniane wieczory muzyki nowej, na których programy złożyły się symfonje: 2-ga Karola Szymanowskiego i 8-ma Mahlera.

Nie mam obecnie zamiaru pisać o tych kompozycjach, wartościowo i rodzajowo od siebie bardzo odległych. Cokolwiek jednak o muzyce Mahlera dałoby się powiedzieć, to przyznać należy, że przed Szymanowskim był to obok Straussa i Debussyego najoryginalniejszy i najbardziej niezależny muzyczny duch twórczy, i że jego 8-ma symfonja jest dziełem *conajmniej niepospolitem*. Symfonję tę wykonano ogółem zaledwie 4 razy: 2 razy w Monachjum w r. 1910 pod dyrekcją samego kompozytora i dwa razy w Lipsku pod dyrekcją doktora Göhlera dyrygenta „Riedel-Vereinu“. Względnie więc nie wiele osób miało możność ją słyszeć, a co zatem idzie i właściwy sąd sobie o niej wyrobić. Dziś już wiadomo kim był Mahler, jaka była jego działalność i jaką po sobie pozostawił spuściznę.

Nie czas i miejsce tu o tem rozprawiać. Chodzi nam o co innego.

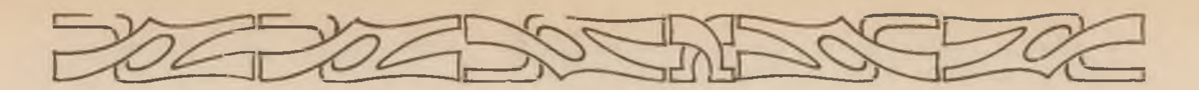
W jednem z naszych pism codziennych ukazała się niedawno korespondencja z Lipska, autor której na zasadzie pewnych „widzi mi się“ rozprawił się energicznie nie tylko z 8-mą symfonją, ale i z całą działalnością twórczą Mahlera, a uczynił to nie tyle fachowo i poważnie, ile bezwzględnie i — powiedziałbym— gołosłownie. Twórczość Mahlera sądziła obszernie i wszechstronnie krytyka fachowa, ludzie mogący i mający prawo w kwestjach tej miary głos zabierać i nie rozprawiali się z nią na poczekaniu w kilku słowach.

Tymczasem p. F. B., korespondent „Kurjera Warszawskiego“, w numerze z dnia 17 ub. m. oznajmia czytelnikom o Mahlerze, że był to sobie pan o niesprawiedliwych zupełnie ambicjach muzyczno-twórczych, będący o sobie mniemania, że jest największym kompozytorem jaki kiedykolwiek istniał, napuszony, trywjalny i za tanim poklaskiem tłumów goniący, który nic więcej ponadto nie skomponował, jak pieśni, kantaty i... dziewięć symfonji.

Oczywiście, gdyby podobne zdanie o Mahlerze napisał, jak się często u nas zdarza, człowiek niekompetentny, lub barbarzyńca muzyczny, wykształcony na pieśniach „Meyer-Helmunda“ lub operze Nesslera, — nie dziwiłbym się, lecz pan F. B., korespondent „Kurjera Warszawskiego“, jest osobistością w sferach muzycznych znaną i to pobudza mnie do zabrania głosu w tej sprawie.

Daleki jestem od przeceniania twórczości Mahlera, nie mam również zamiaru stawać w jego obronie; to chyba zbyteczne. Zbyt znaną była jego bezwzględność, gdy chodziło o Sztukę, i nieskazitelna artystyczna uczciwość. Wskutek tego narobił sobie mnóstwo nieprzyjaciół. Jako kompozytor jest jednym z najniepopularniejszych i szerszym masom mało znany.

Wracając do wyżej poruszonej sprawy, chciałbym przypomnieć sprawozdanie d-ra Jachimeckiego z pierwszego wykonania 8-ej symfonji Mahlera w Monachjum, i to z tego już chociażby względu, że zamieszczone było również w „Kurjerze Warszawskim“ w numerze z dnia 17 marca 1910 r. Zestawmy główniejsze punkty sądów pana F. B. i d-ra Jachimeckiego i spróbujmy na ich zasadzie wytworzyć sobie pewien pogląd. I oto uderza w oczy zatrważająca w sądach tych sprzeczność. To, co według d-ra Jachimeckiego jest „wypływem najprostszego wzruszenia muzycznego, czystego jak baldachim niebios”, panu F. B. wydało się eksperymentem spekulującym na łatwe powodzenie i sensację; dr. Jachimecki pisze, że „prąd muzyki czystej jak kryształ, spływa świetnemi kaskadami ustępów chóralnych i solowych”, pan F. B. słyszał „niesmaczne“, „ordynarne”, „ohydnie banalne melodje“; dla d-ra Jachimeckiego samo finale symfonji (Chorus mysticus) jest muzyką wszechświata niemal tyle w niem majestatu, potęgi i jakby wiekuistej prawdy, p. F. B. natomiast czyni ironiczne uwagi o zachwytach publiczności, dumnej, że odrazu „rozumie“ tak skomplikowane dzieło jak symfonja, a zasługa tego, jak odkrył p. F. B., nie leży w bezpośredniości wyrazu, nie w spontanicznej sile twórczej, nakazującej dzieło odczuwać („rozumieć“ oznacza co innego), lecz w melodyce, przypominającej panu F. B. „Trompetera von Säkingen“. Pan F. B. w korespondencji swojej wyznaje, że już nawet Liszta stawia wyżej od Mahlera. Co za zaszczyt dla Liszta, który choć bardzo był skromny i daleko mniejszego o sobie mniemania niż wielu z pośród dzisiejszych „wielkich“, rzekł razu pewnego do Wagnera: „Du-



ich und Berlioz, wir drei Kerle gehören doch zusammen"... I Wagner nie oponował, przeciwnie, wierzył w to nie mniej silnie od Liszta, i inni też. Tylko pana F. B. takie zestawienie „oburza do głębi". I gdzież jest punkt wyjścia z tego błędnego koła zapatrywań? Co pomyśli czytelnik „Kurjera Warszawskiego" po przeczytaniu korespondencji pana F. B., jeżeli w kącikach pamięci przysiadły mu namiętne, z pasją duszy rozentuzjazmowanej napisane zdania d-ra Jachimeckiego? Osobiście nie podzielam w całości zapatrywań ostatniego na twórczość Mahlera, lecz jednocześnie pewny jestem, że p. F. B. forsownie się od prawdy oddalił.

Pan C. Z. berliński korespondent muzyczny warszawskiego „Gońca", po wykonaniu 2-ej symfonji Szymanowskiego w Berlinie nadesłał sprawozdanie nietrafne i niesympatyczne nacechowane tendencją i ironją. Były to raczej formalne kpiny z kompozytora i jego twórczości. Przypuszczam, że najlepszą odpowiedzią na to była opinja prasy obcej, która wita w Szymanowskim potężny talent muzyczny, a z nim razem uważa Polskę, jako będąca na wysokości spółczesnej kultury muzycznej. Może p. C. Z. założy protest przeciwko tej opinji? Inny znów korespondent zrobił nowe odkrycie Ameryki i zataczając „schumanowskim kapeluszem" koła po ziemi obwieszcza światu w „Nowej Gazecie" o nowoodnalezionym (przezeń) polskim talencie, rozpoczynając swój artykuł grubo nadużywanym dzisiaj zdaniem Schumana: „Panowie, kapelusze w górę, to genjusz".

Na jednym z akademickich wieców w Lipsku, gdy była mowa o działalności sejmowych kół polskich we wszystkich zaborach, obecny na zebraniu poseł do parlamentu niemieckiego, pan S., wyrzekł między innemi charakterystyczne i szczere zdanie: „Panowie nie dajcie się obałamucać posłom!"...

Sprobuję przetransponować to ostrzeżenie do muzycznie zrozumiałej tonacji: „Czytelnicy pism codziennych, nie dajcie się obałamucać tendencyjnym krytykom".

St. Woyna.

Rosyjsko-francuska konwencja literacko-muzyczna.

Jesienią r. ub. delegaci rządów rosyjskiego i francuskiego opracowali i w dniu 16/29 listopada podpisali konwencję literacko-muzyczną, mającą na celu zabezpieczenie autorom i wydawcom obu państw praw własności na utwory literackie i artystyczne. Po upływie 6-ciu miesięcy od dnia ratyfikacji konwencja będzie miała moc obowiązującą i ważną będzie w ciągu lat trzech, licząc od daty podpisania konwencji. Konwencja składa się z 21 paragrafów; odnośne postanowienia konwencji co do utworów muzycznych z tekstem lub bez tego, oraz utworów muzyczno-dramatycznych objęte są §§ IX, X, XI.

§ IX. Autorowie utworów dramatycznych lub muzyczno dramatycznych, niezależnie od tego czy praca ich została ogłoszona drukiem lub nie, korzystają z obrony praw własności autorskiej, gdy chodzi o publiczne wykonanie ich utworu w oryginale w przeciągu czasu trwania prawa autorskiego na dzieła oryginalne, i gdy chodzi o publiczne wykonanie utworu w tłumaczeniu w ciągu czasu trwania prawa autorskiego na dzieła tłumaczone.

§ X. Co do publicznego wykonywania utworów muzycznych podlegają konwencji i obronie tylko te dzieła muzyczne, które zaopatrzone będą w odnośną adnotację z zastrzeżeniem praw na publiczne wykonywanie.

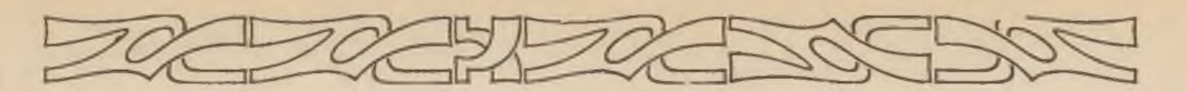
Wyjątki z tego § określają się według wewnętrznych prawodawstw każdego z państw zawierającego konwencję.

§ XI. Przeróbka utworu muzycznego na instrumenty mechaniczne oraz publiczne wykonywanie tych utworów dozwolone jest tylko za zgodą autora przytem jednakże przestrzegają się ograniczenia i specjalne warunki ustanowione w niniejszej sprawie wewnętrznemi prawodawstwami tego państwa, które zażądało obrony prawa autorskiego.

§ XIV. Co się tyczy utworów kompozytorów anonimowych lub dzieł opatrzonych pseudonimem, wydawca, którego nazwisko wskazane jest na utworze, uprawomocniony jest do obrony prawa własności autora. Wydawca też, bez żadnego innego na to dowodu, uważa się za przedstawiciela anonimowego autora.

§ XV. W tem z dwuch państw, w którem zażądano obrony prawa własności utworu, nie można korzystać z dłuższej obrony ponad termin określony ustawą tego państwa, którego poddanym jest autor, lub w granicach którego utwór najpierw ogłoszony był drukiem.

Konwencja zacznie obowiązywać po u-



pływie 6-ciu miesięcy po wymianie ratyfikacji i będzie miała moc prawną w ciągu trzech lat.

Muzeum Rubinsteina w Moskwie.

Dnia 11/24 marca w dzień 30 letniej rocznicy śmierci Mikołaja Rubinsteina odbyła się tu uroczystość otwarcia muzeum jego imienia. Muzeum mieści się w gmachu konserwatorjum i zawiera sprzęty i przedmioty, mające jakikolwiek związek z imieniem założyciela konserwatorjum. Przy wejściu zwracają na siebie uwagę biusty A. Rubinsteina i Czajkowskiego roboty słynnego Beklemiszewa. Obok stoi malutki fortepjan (swego rodzaju unikat) fabryki francuskiej, mający strój ćwierćtonowy. Na specjalnem podwyższeniu poustawiano sprzęty, któremi się posługiwał M. Rubinstein. Piękny jest portret tego wybitnego muzyka pędzla Kramskiego. Ciekawość wzbudza drewniana szkatułka z zeszytami zadań teoretycznych M. R. z roku 1845-go. Na wzmiankę zasługuje autograf z podpisem własnoręcznym Berlioza kredą na tablicy klasowej, jako pamiątka zwiedzenia przez tego „ojca" muzyki programowej konserwatorjum moskiewskiego. Udatna jest maska pośmiertna R. oraz odlew jego prawej ręki. Cennym jest zbiór instrumentów japońskich, chińskich, ormiańskich i innych narodowości. Na uwagę specjalną zasługują liry-gitary włoskie z 1656 i 1782 roku. Prócz tego znajdujemy tu cały szereg portretów różnych muzyków i działaczy w dziedzinie muzyki (między innymi portret Bielajewa, głównego fundatora muzeum). Pod szkłem znajdujemy szereg autografów wybitnych kompozytorów rosyjskich (Glinki, Rimskija-Korsakowa, Areńskiego, Czajkowskiego i in.) oraz obfitą korenspondencję Rubinsteina z różnemi osobistościami ze świata artystycznego. Serje fotografji artystów (Viardo, Rossi i in.), ofiarowanych R., dopełniają całości muzeum, które bądź co bądź stanowi dla Moskwy drogi dobytek kultury muzycznej. Tegoż dnia wieczorem odbył się doroczny koncert uczniowski poświęcony pamięci Rubinsteina. Rozwlekły program wypełniły produkcje kilkunastu wykonawczyń i wykonawców (śpiew, fortepjan i skrzypce) z akompanjamentem orkiestry uczniowskiej pod batutą dyr. Ippolitowa-Iwanowa. Nie mogąc się zatrzymywać szczegółowo nad każdym wykonawcą oddzielnie (wychodziłoby to poza ramki niniejszej wzmianki) zaznaczę tylko, że najsłabiej reprezentowane były klasy śpiewu. Wykonanie koncertu skrzypcowego Czajkowskiego przez p. Hezenkę (ucz. prof. Hrzymały) nosiło cechę prawdziwego artyzmu i wzbudziło zasłużone uznanie. Z pjanistów wyróżnili się pp.: Bazylewski (Fantazja polska Chopina), Pietrowa (koncert c moll Saint-Saensa) i Jednowicka (koncert Czajkowskiego). Ze względu na to, że dochód przeznaczono na niezamożnych uczniów konserwatorjum, publiczności zebrało się dużo, która z zapałem przyjmowała wychowańców.

Al. W.

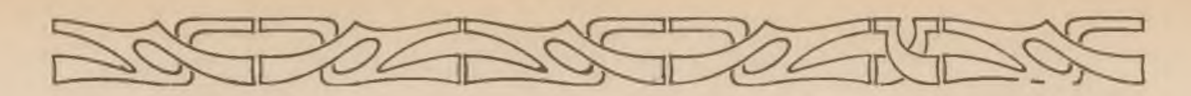
Nowości wydawnicze.

Władysław Rzepko. Jasełka (szopka) w muzyce. Sola, duety i chóry z akompanjamentem fortepjanu; słowa i muzyka. . Warszawa. Gebethner i Wolff.

Na całość „Jasełek" składa się szereg melodyjnych i bardzo dobrze harmonizowanych okolicznościowych śpiewów, duetów i chórów z interesującem towarzyszeniem fortepjanu. Życzyć należy, aby beztreściwe i wręcz banalne „przedstawienia" jasełkowe zastąpiły „Jasełka" p. Rzepki. Są w nich przedewszystkiem rzeczy godne produkowania nawet na estradzie koncertowej. Doskonałe opracowanie strony muzycznej „Jasełek", ciekawe i oryginalne harmonje, tchnące często świeżością melodje, oplecione zwojami kontrapunktu, nadają „Jasełkom" wartość niepowszednią. Napisane są przytem dość przystępnie, co zapewnia pracy p. Rzepki szerokie rozpowszechnienie. Na „Jasełka" p. Rzepki zwracamy też uwagę stowarzyszeń chóralnych, zwłaszcza szkolnych (płci obojga), kościelnych, etc. *Ch.*

Stanisław Kowicki. Szkoła gry na trąbce lub kornecie. Nakład i własność A. Piwarskiego i S-ki. Kraków.

Zaletą szkoły p. Kowickiego jest zużytkowanie do ćwiczeń technicznych melodji swojskich. Posiłkując się, jak dotąd, przeważnie szkołami obcych autorów — zwłaszcza niemieckich — z niedostępnymi „Ländlerami" i „Wacht am Rhein" jako



ćwiczeniami, mimowoli przyczynialiśmy się do rozpowszechniania importowanych melodji katarynkowych, kosztem naszych niezastąpionych melodji swojskich. Szkołę p. Kowickiego poprzedzają umiejętnie streszczone elemantarne wiadomości z dziedziny teorji muzyki, niezbędne dla początkującego w nauce gry na wybranym instrumencie. Ćwiczenia w najbardziej używanych tonacjach, według stopniowej trudności ułożone, odznaczają się przystępnością i obliczone są na zdolności licznych dzisiaj „wirtuozów“ dętych orkiestr amatorskich, zwłaszcza szkolnych, strażackich, Tow. gimnastycznych etc. *Ch.*

Sonaty Haydna, Mozarta, Clementiego przejrzane, opracowane i opalcowane przez pp.: Al. Michałowskiego, Al. Różyckiego, L. Ursteina, M. Zawirskiego. Wydawnictwo M. Arcta, Warszawa.

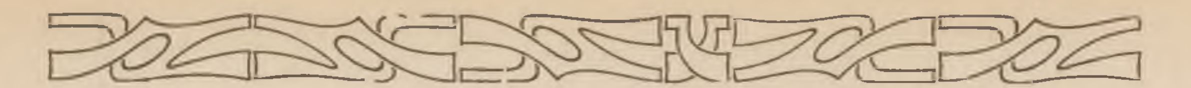
Przed nami pokaźna liczba fragmentów z sonat Haydna opalcowanych i przejrzanych przez prof. Ludwika Ursteina. Przeznaczając powyższe wydawnictwo dla celów pedagogicznych, prof. Urstein wybrał do druku tylko te części sonat Haydna, które ze względu na swoją wartość muzyczną przynieść mogą studjującemu prawdziwe korzyści i doprowadzić do celów nauki. O starannem i sumiennem wywiązaniu się prof. Ursteina z podjętego zadania nadmieniać zbyteczne. Nazwisko samo mówi za siebie. *Ch.*

KONCERTY.

— Występ p. Adeli Typografówny na koncercie niedzielno-popołudniowym w Filh. należał do bardzo udatnych. Dobrze rozwinięta technicznie gra p. Typogr. pod względem duchowym nie posiada jeszcze cech skończonego artyzmu, zdradza jednakże niewątpliwy talent, który może świetnie zabłysnąć, jeżeli dojdzie do pełni rozwoju. Sądząc zaś ze świetnych rezultatów dotychczasowego kierunku (jest uczennicą p. Oberfelta), można przypuszczać, że i przyszłość nie zrobi młodziutkiej artystce zawodu. Odegrała ona koncert g-dur Beethovena bardzo muzykalnie i z godnem podziwu — ze względu na jej wiek — zrozumieniem ducha utworu. Wykonanie scherza h-moll Chopina, dość blade pod względem wyrazu, zrobiło mniej korzystne wrażenie. Bohaterką koncertu była orkiestra, która pod dyrekcją Birnbauma wspaniale wykonała potężną „Eroikę“ i uwerturę „Poświęcenie domu“ Beethovena.

— Z powodu wyjazdu W. O. S. do Łodzi, na 18-tym poranku ludowym muzykę zbiorową reprezentowały tylko zespoły wokalne: chór solistek szkoły śpiewu p. Adeli Comte-Wilgockiej i sympatyczny „Hejnał“ pod dyrekcją p. Wł. Otto. Owocem sumiennej i umiejętnej pracy p. Wilgockiej było wykonanie kwartetu żeńskiego („Miłosierdzie“) Rossiniego. Umiejętna praca uwydatniła się przedewszystkiem w muzykalności zespołu, który, idąc tylko za akompanjamentem swojej kierowniczki, śpiewał rytmicznie i czysto, znakomicie przytem wyzyskując efekty dynamiczne. Doskonale się popisał również „Hejnal” odśpiewaniem szeregu pieśni ludowych w opracowaniu Maszyńskiego, Świerzyńskiego, M. Surzyńskiego i Galla. P. Otto za artystyczne i pełne zamiłowania prowadzenie tego chóru należą się wyrazy zasłużonego uznania. Dopełnieniem programu były produkcje solowe p. Marji Bieleckiej (fortepjan), która pomimo widocznego zdenerwowania wywiązała się z zadania dość dobrze, oraz zawsze wzbudzająca zajęcie gra p. W. Dłutowskiego.

— W poniedziałek, d. 23 ub. m., odbył się w sali Resursy Obywatelskiej koncert kameralny Warsz. Tow. Muz., który, mówiąc właściwie, był popisem klasy kameralnej i fortepjanowej szkoły towarzystwa. Zespół smyczkowy z klasy prof. Opieńskiego wykonał kwartet F-dur op. 18 Beethovena bardzo zgodnie pod każdym względem i z odczuciem głębokiego piękna beethovenowskiej muzyki, świadczącem korzystnie o inteligencji uczniów, umiejących tak dobrze korzystać ze wskazówek swego nauczyciela. Wybornie zgrane dwie przedstawicielki klasy prof. Rüdigerowej, pp.: L. Drège i W. Jerominówna w wykonaniu Warjacji Schumana na dwa fortepjany i efektownego gawota Raffa wykazały doskonałe przygotowanie techniczne i gruntowną muzykalność. Bardzo udatnym był również popis zdolnego wiolonczelisty, p. B. Nudelmana, który odegrał Warjacje symfoniczne Boellmanna artystycznie i z prawdziwie wirtuozowskiem zacięciem.



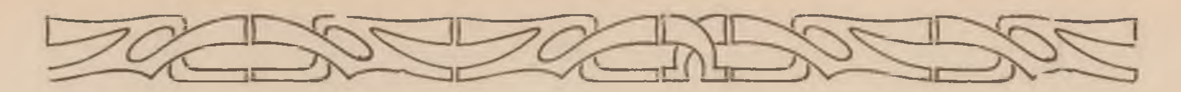
Kwartetu fortepjanowego Saint-Saëns'a nie mogłem, niestety, wysłuchać, chcąc bowiem zdążyć przynajmniej na drugą część odbywającego się o tej samej porze koncertu „Harfy", musiałem opuścić salę przed występem tych pań.

— Z pierwszej części koncertu „Harfy" (Sala Muzeum przemysłu i Rolnictwa) usłyszałem tylko ostatni numer, którym była trudna „Wielka serenada zimowa" Saint-Saens'a, doskonale odśpiewana przez dzielny zespół pod dyr. p. W. Lachmana Niemniej artystycznie wykonała „Harfa" pieśni pogrzebowe z „Witoloraudy" Moniuszki (zrobiłbym tylko zastrzeżenie co do pierwszej pieśni, odśpiewanej, mojem zdaniem, w tempie zbyt szybkiem, niezgadzającem się z jej charakterem), oraz na zakończenie części drugiej kilka pieśni Galla. Prof. Myszuga odśpiewał z tow. chóru „Ptaszynę" Söderberga, wywołując prześliczną interpretacją burzę oklasków. Głos naszego mistrza śpiewu nie posiada już wprawdzie dawnej świetności brzmienia, szczególnie w górnych dźwiękach skali, jest jednakże jeszcze tak piękny, że słucha się go z prawdziwą rozkoszą. P. K. Heinze od ostatniego występu zrobił wielki krok naprzód zarówno pod względem techniki, jak i artystycznego rozwoju. Utwory Chopina wykonał p. H. dobrze, cokolwiek jednak za sztywno, za to fantazję Liszta z „Rigoletta" — zupełnie bez zarzutu, a pod względem opanowania strony technicznej — świetnie. Bardzo serdecznie przyjmowano także p. F. Szpanowskiego, który pięknie odegrał utwory R. Wagnera, Ambrozia i Wieniawskiego. Oprócz wymienionych solistów wystąpiła w pierwszej części koncertu p. N. Grafczyńska, śpiewaczka znana już pochlebnie z występu na poranku ludowym W.O.S.

— Z całej plejady „cudownych dzieci", które W. O. S. zaprezentowała w ostatnich czasach naszej publiczności, Miron Polakin najmniej chyba jest dzieckiem. Pod względem wieku i wyglądu zasługuje on już na miano młodzieńca, a jako skrzypek — jest bezwątpienia zupełnie dojrzałym artystą, czego dowiódł swojemi występami w Filharmonji (22 i 27 ub. m.), wzbudzając za każdym razem niekłamany podziw Technika skończonego wirtuoza, ogromny ton, bajeczna intuicja artystyczna i żywiołowy wprost temperament stawiają go w rzędzie najpoważniejszych wirtuozów. P. Polakin z pośród wielkich dzieł literatury skrzypcowej wybrał na popis 3 koncerty: Brucha (g-moll), Czajkowskiego i Brahmsa i wykonał je porywająco. W doborze i wykonaniu drobniejszych utworów objawił również nietylko wielostronność, lecz i niepospolity smak artystyczny. Np. na drugim koncercie odegrał między innemi: Larghetto Haendla, Warjacje Tartiniego-Kreislera, Sicilienne J. S. Bacha, Zigeunerveisen Sarassate'go, nadając każdemu z tych utworów właściwy wyraz i wysoce artystyczne wykończenie. Słabą stronę p. Polakina stanowią chwile (rzadkie wprawdzie) osłabienia napięcia energji, co odbija się ujemnie nie tylko na sile ekspresji, ale nawet i na czystości intonacji. Jest to jednak wada, którą rozwój sił fizycznych młodego wirtuoza napewno w przyszłości usunie. *T. Cz.*

13 marca, na koncercie na dochód kolonji Austrjacko-węgierskiej (sala Filharmonji) grał powtórnie mistrz nad mistrze Fryderyk Kreisler, a grał tak, jak tylko on jeden i bardzo niewielka liczba równie jak on natchnionych skrzypków grać potrafią. Czyż mam wyliczać ponownie zalety tej gry nawskroś poetycznej, marzycielskiej, to znów namiętnej, pełnej temperamentu i żywotności, porywającej jak wezbrane fale rzeki, tej gry chwilami pełnej ognia i iście demonicznej siły? Grał koncert Mendelssohna oraz kompozycje Hubaya, Tartiniego i — nawiasem mówiąc—niezbyt ciekawe i na poważny koncert nieodpowiednie utwory własne (Alt-Wiener-Tanzweisen i kaprys wiedeński). Do koncertu towarzyszyła soliście orkiestra do reszty numerów w ostatnich czasach rzadko ukazujący się na estradzie prof. Urstein. W części orkiestrowej programu usłyszeliśmy doskonale zagraną pod dyrekcją Z Birnbauma 8-mą symfonję Beethovena.

— W osobie p. Steinberga—kapelmistrza opery kijowskiej i kierownika koncertów symfonicznych—poznaliśmy dyrygienta o zaletach pierwszorzędnych Miało to miejsce 15/III na koncercie w sali Filharmonji w którym przyjmował również udział świetny tenor polski, p. Tadeusz Leliwa, zbierający obecnie laury i złoto (nie u swoich naturalnie) w Kijowie. O dyrekcji p. Steinberga śmiało można powiedzieć, że jest bez zarzutu i świadczy o wielkiej kulturze muzycznej p. S. Na zewnątrz dyrekcję p. S. cechuje nadzwyczajny spokój i niezwykła ekonomja ruchów, podporządkowanych ściśle stronie estetycznej. Pewność, z jaką p Steinberg panuje nad orkiestrą i partyturą, zdolność wyczuwania najsubtelniejszych zamierzeń kompozytora pozwala mu na pochwały godne odtworzenie dzieł, wymagających od kierownika orkiestry duszy naprawdę artystycznej (symfonja e-moll Rachmaninowa). Nie szczędzono też p. S. dowodów uznania



w postaci sutych oklasków. Do publicznego wyrażenia uznania dla talentu p. S. przyłączyła się i orkiestra, ten najlepszy sędzia w ocenianiu zdolności kapelmistrzowskich danego kierownika.

P. Leliwę znamy zbyt dobrze jako jednego z tych artystów-śpiewaków, których każdorazowy występ wzbudza wśród słuchaczy niekłamane zachwyty.

— Doskonale była usposobiona w dniu 24/III (niedzielny koncert popołudniowy w Filharmonji) jedna z pierwszych pjanistek polskich, p. Janina Familjerówna. Obfity program obejmował szereg kompozycji Bacha, Scarlattiego, Paderewskiego, Zarembskiego i Friedmana (nie licząc bisów) i wykonany był zachwycająco. Brawurowość i prawdziwie męska siła uderzenia, posunięta do szczytów doskonałości technika, subtelność frazowania i zupełne opanowanie instrumentu czynią grę p. Familjerówny nadzwyczaj interesującą, wyróżniają ją korzystnie jako artystkę o dużym talencie wirtuozowskim i zapewniają świetną przyszłość.

Oprócz p. Familjerówny w omawianym koncercie brał udział baryton, p. Palewicz, po raz pierwszy występujący u nas publicznie. Młody artysta wstępnym bojem zjednał sobie Warszawę. Zawdzięczyć to może w pierwszym rzędzie niezwykle bogatemu materjałowi głosowemu nie zupełnie jeszcze wprawdzie wydoskonalonemu, ale imponującemu nadzwyczajną doniosłością brzmienia; przytem śpiew p. Palewicza ożywia duża doza temperamentu nie zawsze jednak powagą licująca z estrady koncertowej, z czego wniosek bardzo prosty, że organizacji artystycznej p. Palewicza najbardziej odpowiada scena.

— Przyznaję otwarcie, że po tem co pisano w prasie codziennej o pjaniście p. Józefie Turczyńskim po jego debjucie warszawskim na koncercie Towarzystwa Muzycznego (sala Resursy Obywatelskiej 28/II), szedłem na jego koncert-recital (sala Filharmonji 26/III) w tem błogiem przeświadczeniu, że spadną na mnie niecodzienne wzruszenia artystyczne, że rozentuzjazmują, zasugiestjonują i—jako niezwykłe objawienia—oderwą myśl od szarzyzny życia i uniosą w sfery zaziemskie. Niestety, tego daru przyrodzonego w grze p. Turczyńskiego nie zauważyłem. Nie zauważyłem nawet w tych rzeczach (utwory Chopina), posiadających same przez się moc zaspokojenia duszy stęsknionej za wielką sztuką. Stąd powściągliwość moja w wygłaszaniu hyperbolicznych zachwytów, do których skłaniały wielu ryczałtowo wzięte zalety gry p. T. Bo zalet tych p. Turczyński w rzeczy samej posiada aż nazbyt dużo; upoważniają one zupełnie sprawiedliwie do zaliczania go do szeregu wybitnych pjanistów współczesnych, jednak nie. . do najpierwszych.

Że p. Turczyński jest artystą o wielkim talencie, o tem nie może być dwuch zdań. Imponuje nadzwyczajną sprawnością palcową, czystością gry i rzutami nigdy nie robiącymi artyście zawodu, rozporządza ładnym tonem, ma dużo zacięcia brawurowego i smaku w stosowaniu światłocieni, stąd też interesującą jest jego interpretacja utworów obliczonych na wytrzymałość i biegłość palców, na stronę dynamiczną, mniej zaś zaciekawia w dziełach, w których najważniejszym czynnikiem jest dusza. Stąd też Chopin w tłumaczeniu p. Turczyńskiego nie był tym Chopinem, którego przyzwyczailiśmy się słuchać, gdy tłumaczami jego natchnień zaklętych w dźwięki są: Śliwiński, Hofman, Friedman, Michałowski i t. d., słowem ci wszyscy szopeniści, z któremi — przynajmniej jak na razie—p. Turczyńskiemu mierzyć się zawcześnie. *R. Ch.*

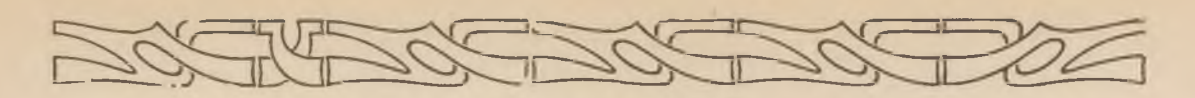
*

* *

„Quo vadis", oratorjum Feliksa Nowowiejskiego.

W dorobku kompozytorskim p. F. Nowowiejskiego oratorjum „Quo vadis" należy do prac najbardziej zpopularyzowanych, zwłaszcza za granicą. Zasługa to — na wstępie zaznaczyć należy—nietyle kompozytora i jego owocu twórczego, ile wydawcy—nakładcy, który zręczną i stale odgrzewaną i przyprawianą najrozmaitszemi sosami reklamą, mającą — jak domyśleć się łatwo — więcej własną kieszeń aniżeli polską sztukę na celu, obwieszcza urbi et orbi o niezwykłych zaletach dzieła Nowowiejskiego, o niebywałych powodzeniach w dziesiątkach punktów Europy i to pod różnemi szerokościami geograficznemi, podaje liczbę słuchaczy (w tysiącach! słuchaj Warszawo: w tysiącach!!) którzy już z dziełem p. N. zawarły znajomość, entuzjastycznie je oklaskiwali i t.d. i t.d.

Od czasu pierwszego wykonania „Quo vadis" (działo się to w kraju pobratymców Czechów) upłynęło lat parę, zanim usłyszała je Warszawa. Przechodząc nad tem



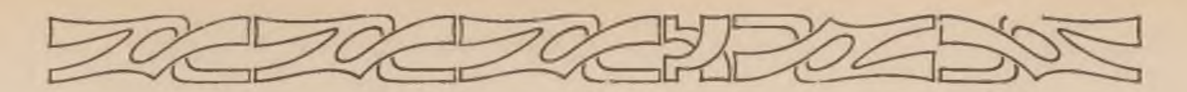
opóźnieniem do porządku dziennego i nie wdając się w dysputy, czy było ono słuszne lub nie, notujemy fakt, że słynne już dziś dzieło F. Nowowiejskiego poznała Warszawa. A stało się to dzięki energji i pracy prof. Melcera, który, nie zważając na brak stałego i wyćwiczonego chóru, podjąwszy się trudnego zadania, wybrnął z niego b. szczęśliwie, a nawet z powodzeniem. Dzięki prof. Melcerowi jesteśmy „w porządku" już choćby tylko wobec zagranicy, która słusznie podkreślała fakt, że dzieło polskie nie wykonywane jest w Polsce i złożyliśmy świadectwo, (naturalnie pozorne) że nie jesteśmy obojętni względem sztuki swojskiej (czytaj sztuki p. Nowowiejskiego). Praca prof. Melcera zasługuje na tem większe wyróżnienie, albowiem z góry przewidywał, jaka go czeka za trudy moralna satysfakcja (przygotował do wykonania dzieło polskie; czytaj: dzieło F. Nowowiejskiego). A przewidywania prof. Melcera sprawdziły się; ale że nie były dlań niespodzianką, więc i nie dotknęły. Wobec dzieła polskiego spełnił on obowiązek muzyka-polaka, dodajmy: muzyka nie znającego uprzedzeń i gardzącego prywatami, muzyka poważnego, który przedtem nim postanawia wykonać dzieło zapoznaje się bliżej z jego wartością. Nie dziwił się też prof. Melcer, jak nie dziwiło się wielu innych, że oratorjum p. Nowowiejskiego zbagatelizowano (czy może być coś łatwiejszego nad zbagatelizowanie cudzej pracy), ostremi cięciami piór poćwiartowano na kawały i odmówiono miejsca w literaturze muzycznej. Cięcia te nie były zresztą niespodzianką, albowiem taki, a nie inny wyrok na „Quo vadis" oczekiwany był (naturalnie w Polsce) jeszcze... przed jego napisaniem. Nie dziwnem się też wyda, jeżeli na zapowiedziane drugie wykonanie „Quo vadis" wykupiono zaledwie parę biletów. Bo czy mogli znaleźć się tacy, którzy po „zerżnięciu" dzieła i odmówieniu mu wartości mieli przyjść przekonać się o tem osobiście. Mieliż nie wierzyć krytyce? Wszak „zdaje" nam się przynajmniej, że czytelnicy, nie posiadający zmysłu krytycznego, wierzą słowu drukowanemu. Czyż mieli uwierzyć tym, którzy starali się złagodzić swój sąd o dziele, lub tym, którzy—dla równowagi — zbyt je wysoko ocenili. Czyż nie głośniejszem echem odbijają się słowa wypowiedziane o kimś lub o czemś ujemnie? Zanotowano więc na kartach Filh. właściwie Orkiestry Symf. fakt doniosłej wagi: „koncert za darmo, na którym przy przepełnionej sali wykonano powtórnie oratorjum Nowowiejskiego „Quo vadis", czyli że zapoczątkowano doskonały sposób popularyzowania w Polsce dzieł polskich, sposób zaznajamiania swoich z twórczością swojską. Sposób naprawdę doskonały, sposób jedyny!

Pisząc powyższe słowa, nie mamy bynajmniej zamiaru bezkrytycznego wyrażania się o dziele zbyt pochlebnie lub ujemnie. Nie. Kierujemy się bezstronnością, lojalnością nie pytając się kto zacz ów twórca oratorjum, jaka jego przeszłość twórcza; dla nas i główną rzeczą jest samo dzieło. A właśnie to dzieło pomimo wady, pomimo liczne strony ujemne, bądźcobądź nie zasługuje na bezwzględne ćwiartowanie. Są w niem komunały, są rzeczy trywjalne, banalne, ale są i ustępy i to dość liczne o większej wartości. Konwencjonalizmem tchnie marsz pretorjanów (słynny numer repertuarowy kapel wojskowych), banalnem jest zakończenie części 2-ej uspasabiające słuchaczy do tanów, niezbyt fortunnym był pomysł użycia motywów marsza (z powodu jego ujemnych własności) w charakterze leitmotywów; razi nadużywanie perkusji (kochanie się w trianglu) ale za to wspaniała jest cała część III; i te wszystkie ustępy, które kompozytor oparł na psalmodjach i hymnach, doskonałe są chóry, dobra strona polifoniczna (fugi). Słowem, praca p. Nowowiejskiego nie zasługuje na zbagatelizowanie. *R. Ch.*

Muzyka na prowincji.

Kalisz. 7 lutego odbył się siódmy z kolei koncert Towarzystwa Muzycznego poświęcony kompozycjom Chopina. Odtwórcami programu byli: gienjalny chopinista Aleksander Michałowski i chór mięszany Towarzystwa pod batutą dyr. Adamusa. W trzy tygodnie później (28 lutego) odbył się następny (ósmy) koncert tej instytucji, w którym przyjęli udział artyści warszawscy: p. Klajn (skrzypce) i p. Olga Proftówna (harfa). P. Klajn, oprócz produkcji na skrzypcach (grał między innemi koncert d-moll Wieniawskiego), popisywał się na violi d'amore.

Częstochowa. Jakkolwiek obecny sezon koncertowy nie był zbyt ożywionym, mieliśmy jednak sposobność słyszeć parę sił wybitnych, na których czele umieścić



należy p. Landowską sławną interpretatorkę utworów w stylu klasycznym. Koncertem p. Landowskiej, zajęła się Lutnia z Zawiercia, dając publiczności sposobność podziwiania szlachetnego tonu oraz poezji, jaka ożywia pełną spokoju i miary estetycznej grę p. Landowskiej. Mieliśmy również wieczór poświęcony Lisztowi, a odtwórcami programu byli: pjanista Boujukli oraz pani Keller-Smereczyńska, którzy wykonali wspólnie na dwuch fortepjanach między innemi sonatę Liszta. Oprócz tego Boujukli wykonał cały szereg celniejszych dzieł Liszta, wykazując iście demoniczną siłę i temperament, grał czysto a miejscami zdobywał się na piękne piano. Z sił wokalnych mieliśmy sposobność szłyszeć piękny głos p. Skwareckiej oraz p. Orzelskiego. P. Skwarecka rozporządza obszerną skalą, a brzmienie jej głosu jest bardzo sympatyczne.

Na koncercie Tow. Dobroczynności grała p. Płoszko Iwanowska, sympatyczna skrzypaczka, władająca tonem szerokim i śpiewnym, co uwydatniło się w sonacie Kreutzerowskiej i innych. Odbył się również wieczór poświęcony Krasińskiemu, z udziałem miejscowej Lutni, oraz p. Węgrzyna z Krakowa, który wypowiedział celniejsze utwory wieszcza.

Na tegorocznym popisie szkoły muzycznej L. Wawrzynowicza między innemi wykonane zostaną następujące utwory nowoczesne: warjacje Opieńskiego (nagrodzone na konkursie Paderewskiego we Lwowie), preludja Szymanowskiego, Impromptus Różyckiego, valse-triste Michałowskiego, allegro di sonata b-dur Maszyńskiego, „Chansons tristes“ № 516 L. Wawrzynowicza. Chór odśpiewa: „Wieczór na wsi” i „Oj ziemio“ Maszyńskiego.

Kutno. Dnia 19 ub. m. odbył się tu koncert „Krośniewickiego“ kółka ziemianek ze współudziałem znanej śpiewaczki, p. Janiny Cygańskiej-Kadzidłowskiej; na skrzypcach grała p. Panufnikowa, akompanjował p. Starczewski.

Tomaszów-Rawski. W koncercie na niezamożnych uczniów szkoły polskiej brał udział stały kwartet smyczkowy Warszawskiej Orkiestry Symf. składający się z pp.: Ozimińskiego, Andrzejowskiego, Wenty'ego i Kochańskiego. Artyści przyjmowani byli owacyjnie, a dochód z koncertu dał zgórą tysiąc rb.



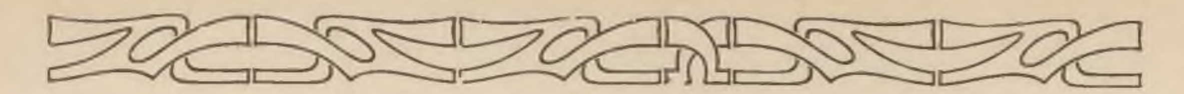
KRONIKA.

= ZE SZKÓŁ MUZYCZNYCH. 25 marca przy licznie zebranej publiczności, wśród której przeważały osoby ze świata muzycznego, odbył się popis w szkole muzycznej p. Marji Dąbrowskiej. Klasy fortepjanu, umiejętnie przez kierowniczkę szkoły prowadzone, – jak na pierwszy rok istnienia szkoły — dały wyniki bardzo dobre. Z popisujących się na wyróżnienie zasługują: pp. Filipkowska (kurs wyższy), Wolska (kurs średni), Halszka Gawrońska, Stanisław Godowski (kurs niższy), Zula Szymańska i Arjanka Lorska (kurs przygotowawczy). Doskonale popisała się klasa gimnastyki rytmicznej, prowadzona przez p. Janinę Mieczyńską (uczennicę Dalcroze'a); ćwiczenia rytmiczne wykonane przez popisujący się zespół zaświadczyły b. pochlebnie o kwalifikacjach p. Mieczyńskiej. Popis dopełniły produkcje chóralne, dobrze przygotowane przez kierownika klasy śpiewu zbiorowego, p. Romualda Austa.

= Z SEKCJI IMIENIA MONIUSZKI PRZY WARSZ. TOW. MUZ. W sprawozdaniu sekcji za rok 1911 czytamy:

„Wydrukowanie dzieł Moniuszki, dotąd jeszcze w rękopisach będących; zbieranie funduszu na stypendjum jego imienia; dokończenie robót około nowego grobu jego na cmentarzu powązkowskim; wreszcie troska o przygotowanie i wydrukowanie wyczerpującego życiorysu mistrza pieśni i istotnego twórcy opery polskiej, — stanowiły w dalszym ciągu zajęcia Sekcji.

Nie mogąc przystąpić do druku partytur orkiestrowych całych oper, jak Straszny dwór, Hrabina, Paria, Verbum nobile, Jawnuta, Beata, kantaty Nijoła, ballad: Czaty, Trzech Budrysów, Pani Twardowska i muzyki do dramatów, pieśni pojedyńczych, baletów i oddzielnych uwertur, oraz partycji fortep. do śpiewu oper Paria, Jawnuta i Beata — dla braku odpowiedniego funduszu, — Sekcja ograniczyć się musiała na oddaniu do druku potrzebnej nowej edycji na orkiestrę: fantazji Baśń zimowa (Bajka), uwertur do oper Hrabina i Flis i mazura z Halki wyczerpanych w handlu księgarskim. Dowód to niezbity, że dzieła Moniuszki nie tracą na wzięciu. Owszem, wzięcie to rozszerza się i poza granicami kraju. Wykonywane w roku ubiegłym w centralnych miejscowościach kuracyjnych Europy (Nizza, Biarritz, Wiesbaden, Montreaux, Meran,

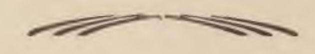


St. Blasien i in.) oraz na koncertach w Anglji orkiestrowe utwory Moniuszki, zyskały powszechne uznanie.

Ofiarność sfer zamożniejszych, niemniej życzliwe współdziałanie Stowarzyszeń muzycznych krajowych, o wiele mogłyby dopomódz Sekcji do szybszego wywiązania się z jej zadań, ale niestety, przeżywamy czasy ciężkie, nietyle może finansowe, ile z powodu jakiegoś niewytłumaczonego zobojętnienia na potrzeby społeczne, do których wszakże zaliczyć należy i obowiązek utrwalenia we własnym kraju pamięci wybitnie zasłużonych nauce i sztuce polskiej mężów.

W takiem więc położeniu, zarząd Sekcji tem głębiej czuje się w obowiązku wynurzania wdzięczności nie tyle może licznym, ile wiernym jej członkom, stale wnoszącym opłaty roczne, oraz prasie warszawskiej, popierającej jej dotychczasową działalność. Przy ich to głównie pomocy Sekcja zdołała wydać już przeszło 70 dzieł Moniuszki, wcale niedrukowanych, lub wyczerpanych w sprzedaży. Nadto zebrać na fundusz stypendjalny, potwierdzony przez władzę ministerjalną do wysokości rb. 10,000. przeznaczony na kształcenie potomków Moniuszki w prostej linji, a w razie ich braku, na konkursy muzyczne dla młodych kompozytorów Polaków, sumę rb. 5079 kop. 56, przyczym objaśniamy, że najpoważniejszą część tej sumy stanowią wpływy, osiągnięte ze sprzedaży dzieł Moniuszki, przez sekcję wydanych. Za sprzedaży tej osiągnięto w roku ubiegłym rb. 723 kop. 88. Pozostała do sprzedaży ilość wydawnictw Sekcji, wynosi obecnie rb. 24,152 kop. 20.

O ileby więc okazała się możność osiągnięcia szybszego całkowitego funduszu stypendjalnego, o tyle dochód ze sprzedaży wydawnictw wraz z rocznemi opłatami członków dałyby się użyć na brakujące jeszcze wydawnictwa, a tym sposobem spełnić, bez odkładania na lata całe, główne zadanie Sekcji."



Z CAŁEGO ŚWIATA.

= PETERSBURG. Gmach konserwatorjum ma uledz przeróbce, i na ten cel wyasygnowano 720 tysięcy rubli.

— Safonow obchodził 25 lecie pracy na polu muzycznem.

= SKRIABINA 3-cia SYMFONJA („Le divin poème") wykonana była z dużem powodzeniem w Dreznie pod dyrekcją Schucha na IV-ym koncercie królewsko-muz. kapeli.

= MOSKWA. Rada profesorów moskiewskiego konserwatorjum wybrała jednogłośnie na stanowisko dyrektora (na nowe 3 lecie) ponownie kompozytora Ippolittowa-Iwanowa.

— Ostatni (8 my) koncert Kusewickiego odbył się 6-go marca. Program wypełniła Missa Solemnis Beethovena, wykonana pierwszy raz w Moskwie.

— Wanda Landowska grała tu powtórnie dn. 8-go marca w wielkiej sali konserwatorjum, doznając owacyjnego przyjęcia.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje. rocznie **2** rb. półrocznie **1** rb.)

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Michał, prof., Widok 14.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Sadowa 3-19.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Rytel Piotr, Długa 29.
Statkowski Roman prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław, prcf., Kanonja 12.
Szopski Felicjan, Al. Jerozolimskie 43.
Chojnacki Roman, Krucza 7,

Nauczyciele śpiewu solowego.

Chodakowski Józef, prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol, prof., Nowy-Świat 7
Kamińska-Latoszyńska Marja, prof., przygotowuje do występów scenicznych i estradowych, Sienna 19 m. 2, telef. 245-87. Przyjmuje od 10—12 i od 3—5.
Kozłowska Marja art. opery, Chmielna 31 m. 9. przymuje od 11—1 i od 4—6.
Lipiański Józef prof., Al. Jerozolimskie 66, m. 9 od 11—1 i od 3—5.
Kopytowska Marja, Solna 12.
Mielęcka Jadwiga, Smolna 23—7.
Myszuga Aleksander, Krak.-Przedmieście 6.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.

Nauczyciele gry fortepjanowej.

Bieżyna Marja (akompanjament), Wielka 14, m. 44
Cymbaliński Stefan, Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Chmielna 36 m. 7.
Gajewska Felicja, (akompanjament) Chmielna 64.
Galewska Eugenja, uczennica prof. Pugno, nagrodzona na konkursie muz. w Paryżu. Obecnie: Paryż, 21 rue Jacob.
Hofman Helena, Sienna 5, od 2—4.
Jaczynowska Katarzyna, prof., Wspólna 33.
Jagodzińska Stefanja, Marszałkowska 22.
Janowska Marja, Wiejska 5, m. 20.
Kruziński Wincenty, Sadowa 3—19.
Lewin Henryk, Złota 25.
Łopuska-Wyleżyńska Helena, Wilcza 55—12.
Meizner-Szwarcowa, Chłodna 30.
Melcer Henryk, prof., Wspólna 54, m. 7.
Michałowski Aleksander, prof., Włodzimierska 11.
Nowacka Leokadja, Wilcza 55—12.
Ostrzyńska Helena, Hortensja 7, I-e piętro.
Płosajkiewicz L. T., Prosta 36.
Przyałgowski Ignacy, prof., Zielna 15.
Różycki Aleksander, prof., Piękna 16B.
Rytel Piotr, Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.
Szczekowska Paulina, Wiejska 13.
Starczewski Feliks (akompanjament), N.-Świat 22.
Stempińska Stanisława, Nowowielka 14, m. 20, przyjmuje od 3 — 4.
Strobl Rudolf, Krucza 41.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 52.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Urstein Ludwik, prof., Krak.-Przedm. 9, (wejście od ul. Królewskiej № 1).
Wąsowska Rudiger Marja prof. szk. Tow. Muz., Marszałkowska 81 m. 19 od 5—7.
Wędrychowska-Czaplicka, Piękna 22, tel. 140-58
Wiśnicka Janina, Elektoralna 20.
Witkowska Wiktorja Kopernika 18.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 19.
Zabłocki Adam, prof., Wilcza 16 od 3 — 4.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Aust Romuald profesor, Wspólna 64.
Barcewicz Stanisław, profesor, Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Chmielna 45.
Drutman Jakób prof., Marjensztadt 19.
Kreczmer Arkadjusz, Oboźna 9.
Ozimiński Józef, Krak.-Przedmeiście 16.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Szpechta, Żelazna 85.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Nauczyciele gry na oboju.

Z. Singer profesor, Krucza 23.

Kierownicy chórów.

Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Lachman Wacław, Złota 46.
Maszyński Piotr, Dyrektor „Lutni“, Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Kapelmistrze.

Fitelberg Grzegorz, Mazowiecka 8.
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opieński Henryk, Wilcza 53
Ozimiński Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Lekcje dykcji, deklamacji i gry scenicznej.

Prof. Kazimierz Pomian. Pszygotowania na scenę i na estradę. Wielka 36 m. Codziennie $2\frac{1}{2}-3\frac{1}{2}$.

Związki.

Związek muzyków Królestwa Polskiego Foksal 14.
Związek muzyków i śpiewaków, Nowy Świat 4.
Stowarzyszenie Organistów, Książęca 21.

Uczelnie muzyczne.

Szkoła muzyczna Lucjana Marczewskiego, Wspólna 3, m. 2 i 3, telefon 56-25.

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.

Łódź.

Szwarcbach Stanisław, pianista, kompozytor, Piotrkowska 71.

F. R. Halpern, pianista i krytyk, Zielona 7.

Włocławek.

Neumark — Sokołow Wera, lekcje gry fortepianowej,

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.).

Piotrków.

Alfons Brandt, dyrektor kurs. muz., solista-skrzypek, lekcje gry skrzypcowej i udział w koncertach.

T. Mazurkiewicz, (prof. kursów muz. A. Brandta) lekcje gry fortepianowej, nauk teoret. i udział w koncertach.

Babicka Stefanja, lekcje gry fortepianowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

Mława.

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepjanowej i organowej i zespoły chóralne.

Grodno.

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a.

Wilno.

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m 1 współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej

Busz Wanda, Zaułek Ś-to Jakóbski № 16 m. 5.

H. Szydłowska, lekcje gry fortepianowej, Ignatowski zauł № 3, m. 3,

Żukowska Bronisława (Nabiereżnaja 4, m. 12) lekcje gry fortepjanowej.

Żyrardów.

Marja Procner, lekcje gry fortepjanowej. Przygotowanie na średni kurs konserwatorjum.

Kraków.

Dr. Chybiński Adolf, Długa 4.

Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.

Dr. Reiss Józef Władysław, Starowiślna 46, (harmonja, historja muzyki, przygotowanie do egzaminu państwowego).

Heumann Stanisława (uczennica Lampertiego) lekcje śpiewu, Batorego 18.

Lwów.

Różycki Ludomir, Długosza 29.

Skrzydlewski Stanisław, Chorążczyzna 10.

Jarosław Leszczyński, Kurkowa 26.

Henryk Jarecki, nauka partji oper. Ossolińskich II.

Stanisław Mańkowski, Chodkiewicza 9.

Kasparek Sabina (fortepjan) ul. Batorego 36.

Ottawowa Helena (fortepian) ul. Batorego 32.

Wyższa szkoła muzyczna Natalji Szczycińskiej pod art. kierunkiem prof. Lalewicza Teatralna 1.

Wiedeń.

Wolfsohn Juljusz, pianista, Währinger Gürtel 96.

Poznań.

Panieńska Teresa, Półwiejska [illegible], lekcje śpiewu solowego,